

扇の的を射抜く弓矢

——鈴木忠志の演技論について

三宅 昭良

この夢だけは未だ後生大事に捨てきれない

「ある記憶について」鈴木忠志

『内角の和』六頁

たとえば白石がものすごくいい演技をした時つてのは、もうほんとにわが事のようにうれいんだよ。

「越境する身体」鈴木忠志

『劇的ルネッサンス』一六二頁

一、はじめに

この二つの言葉に演出家・鈴木忠志の基底がある。ひとつは一九六六年、まだ新劇団「自由舞台」が動きはじめて四年しかたっていない初期のエッセイのなかの言葉である。もういつぼうは一九八〇年代初頭のインタヴューで語った言葉である。「夢」とは何で、「わが事のようにうれい」とはどういうことか。

以下につづく一文は二〇世紀でもっとも重要な演出家のひとり、鈴木忠志の演劇論の一部、すなわち彼の演技論に関する覚え書きである。彼の開発した俳優訓練法はアメリカでも高い評価がなされ、ジュリアード学院が講師として鈴木を招聘した。一九九四年にはギリシャの演出家テオドロス・テルズプロスと協力して、ハイナー・ミュラー、ロバート・ウィルソンらと

もにシアター・オリンピックの創設を呼びかけ、これを実現した。二〇〇四年にはモスクワ芸術座においてスタニスラフスキー賞を受賞し、ケンブリッジ大学出版局が刊行する「叢書二〇世紀を主導する演出家・劇作家二一人」の一人に選ばれている。彼は紛れもなく世界を代表する演劇人のひとりである。

筆者が鈴木舞台を観た経験はそう多くない。東京に出てきたのは一九七七年のことであり、はじめて観たのは《サロメ——宴の夜——改訂版》である。したがって、いまや伝説と化した七〇年の《劇的なものをめぐってⅡ》を観ていない。一九八二年の「利賀フェスティバル⁸²」には富山まで観に行ったが、それを契機に彼の舞台づくりに反感をいだくようになった。その後、鈴木作品は散発的にしか観ておらず、最後に観たのは二〇一三年の冬の公演である。つまり、筆者は彼の舞台に関して熱心な観客ではない。にもかかわらず鈴木忠志の演劇論をとりあげようというのか。

それは一重に彼の演技論が今なお新鮮で、おそらくは永遠に新鮮であるからにほかならない。鈴木忠志の演劇論には時代の刻印が強く刻まれているが、それゆえにこそ、その刻印との戦いのなかである種の普遍性を獲得しているからである。以下に彼の演技論を論じ、最終的に日本文化の伝統のなかに位置づけ、心身の構造モデルを考えるが、その前に彼の個人史について瞥見しておくことにする。彼の演技論は個人の「生活史的根拠」(『内角』八一)にこだわりぬいているからである。鈴木忠志の初期の演劇論にはときどき「はじめに滑稽」(同六)とか「惨めな貧しい感じ」(同一一)といったことが出来る。また、「この現実がばらまぐ生活諸条件の多様性」(同二八一)とかこれに類する文言にもしばしば遭遇する。こうした彼の世界観はどこから来るのだろうか。まずはそのことから見ていくことにする。

二、畸型化に抗する³

鈴木忠志は一九三九年、清水市の裕福な材木商のうちに生まれた⁴。家には父親の趣味で軍歌と浪曲のレコードがたくさんあった。そのいっぽうで兄は蓄音機やラヂオでクラシックを聴き、姉は岩波の『世界』を購読して家で勉強会を開いていた。祖父は義太夫の師匠であり、家で稽古をつけていた。そういう「並列的分裂症」のなかで鈴木は育つ。扇田はこの特徴を指して、「今の鈴木さんの芝居みたいな世界だね」と軽口をたたいている『ルネッサンス』一四三。正しくその通りであるが、それよりも大切なのは、このささやかな一家庭においてさえ「現実がばらまく生活諸条件の多様性」があるという事実である。そして問題はそのあり方である。

鈴木忠志の父親は「明治生まれで家父長的倫理を信奉する」(『騙り』二八)人間であった。子供に対して「積極的な支配力」をはたらかせ、「家長として行動を規制」したり、「自らの果たせなかった夢を子供に期待」したりしたらしい。そこに少年鈴木は「追放と孤立」の「恐怖」と「抑圧」を感じ、これをこの世に突然投げ出されて生きるほかない人間存在における所与の原理的条件だと考えるようになる⁵。

反抗期の彼は「血縁」から、「血の濃い」家庭から逃れたいと思い、中学三年から東京で下宿生活を送る。そうして大学生に連れられて喫茶店に行くなど、開放的な生活を送り、小林秀雄から泉鏡花、船橋聖一、中山義秀や田宮寅彦まで、「無償な行為として」本を読んだ(『ルネッサンス』一四四)。しかし地方出身の彼には友達といえる友人はおらず、大変孤独であったという(別冊新評一一九・一二〇)。

チエーホフを愛読していた鈴木は大学に入ると学生劇団自由舞台に入り、別役実と親友になる。一九五八年から六一年のことである。自由舞台というのは団員が二〇〇人くらいいて観客を四〇〇人くらい動員する大劇団であった⁶。と同時に、共産党系の政治活動の一大拠点でもあり、朝から晩ま

で徹底的に革命のための議論ばかりする劇団であった。「肺病にロマンチックに憧れ」たり、「どこかの病院でドストエフスキー」や「梶井基次郎でも読んでいたい」(別冊新評四九)と夢想していた文学青年は大いにとまどう。入るなり、ハウプトマンの『職工』という労働運動をテーマにした劇で役を与えられるが三日で降ろされたり、スタニスラフスキーの社会主義リアリズム解釈にもとづいて木下順二『赤い陣羽織り』の端役をつけられたり、チエーホフ『三人姉妹』の革命路線解釈を聞かされたりと、しかしメーデーでは全員蝶ネクタイをして団旗をはためかせながら共産党の集会に参加するという日々であった(同四五・四七)。

六〇年安保のとき、鈴木は劇団の委員長をつとめ、全学連主流派を支持し、共産党系の都自連を支持する団員たちと衝突する。激論をたたかわせた末に、どちらの集会に参加するかで投票をおこない、多数派が旗をもつていくというかたちをつくる。安保闘争が敗北に終わると、鈴木はそれまでの政治色の強い演目はずし、アーサー・ミラーの『セールスマンの死』を演出する。この演出を通じて彼は資本主義社会の抑圧的構造と幻想について人間の基本的ドラマを学んだと回想している(『ルネッサンス』一五一・五二)。

同じころ、別役は新島基地反対闘争に参加し、過激な政治行動を展開する。鈴木はそのような別役を「ロマンチックな」と形容し、「青春なのよ、ほんとに」と語る。その燃えるように情熱が終わると、別役は政治の世界から遠ざかり「マイナスの心情からユートピアを眺める」ようになったと鈴木は分析する(別冊新評六七)。そして六一年、二人は小野硯ともに新劇団「自由舞台」を創設し、翌年、別役の『象』で旗揚げする。しかしその後、四年間、別役は作品を書けなくなる。すると鈴木は彼がいつか傑作を書く日がくることを信じて組織の維持に傾注する。早大劇団・自由舞台に出向き、後輩たちの芝居作りから生活の面倒まであれこれと世話を焼き、学生時に訓練をうけた人間が入団してくるシステムを作りあげたのだ(『ルネッサンス』一

五五)。そうしてある偶然から喫茶店の二階に劇場をつくる幸運にめぐまれて、早稲田小劇場として出発する。それが一九六六年であり、冒頭の「この夢だけはいまだ後生大事に捨てきれない」と書き、行動を「はじめ」『内角』六)と形容したエッセイ「ある記憶について」を草した年である。

こうした個人史的背景を念頭にこのエッセイを読みかえすと、抑制され抽象化された言葉の背後にある生々しい生活と体験が立ちあがってくる。

鈴木は青春を「幾多の生への可能性を切実に夢見させる一時期」と呼び、「そういう可能性を願う心情を厳しく形象化できる対象を演劇のなかに見つけ出して」と語る。しかしその青春はいつも「悲惨で物欲しげな表情をして寒空に立って」おり、「共に活動した人達も、言葉を発すればシラジラと虚しく、行動すればみじめに滑稽であるこの世の中」で「可能性などというものがどんなに裏切られ、飼い馴らされ、屈辱に満ち満ちていたかを、哀しい心ではつきりと見つめていたように思うのだ」とつづる『内角』六七)。

これらのことばからは学生運動とないまぜにおこなわれる演劇活動が澎湃としてくる。鈴木は毎日くりかえされる革命の議論と場を支配する人間関係——先輩・後輩の上下関係と共産党指導による権威主義的強制——を強い抑圧と感じ、これに反発し耐える心情をかこったと思われる。というのもこの一節の直後に彼は少年時代の家庭における父親による抑圧的恐怖について思い出し、そこで醸成される「暗い感覚」と「自らにとってどうにもならない口惜しい気持」(七八)について語るからである。

鈴木はこのような人間社会にあまねく存在する基本的構造を「人間を畸型化する力」と名づけ、この力に対して抵抗することが生きるということであり、舞台を作るといふことだと考えている。彼によれば、社会はそれ自体を秩序づけ維持する「言語を中心とした生活原理」をもっており、その「社会に不適応な衝動や感覚」を「敵視し追放しながら自らを形成してきた」のである。これに対し鈴木は

この秩序の中で伝達可能なものだけを大切にした結果、無限に規格化され類型化した思考や感じ方から漏れてくるものだけが、逆に人間的な可能性に充ちている源泉のように思われたのである。そういうひそやかに洩れてくる暗い哀しい感情に、正確な言葉や形を与えることができたなら、それこそが、生きるといふことが不断に裏切られるということである、という事実にいささかなりの復讐を僕流に与えることができる¹⁾。

と述べて自己の演劇的スタンスを宣言する。静岡の田舎で、封建的な家庭のなかで、共産党主導の政治運動のなかで、おそらく鈴木は「無限に規格化され類型化した思考や感じ方」を強制されたと容易に想像される。とりわけ大学時代には「生きるといふこと」は「不断に裏切られる」ということだと痛感したにちがいない。もう一度引くが、青春はいつも「悲惨で物欲しげな表情をして寒空に立って」おり、「共に活動した人達も、言葉を発すればシラジラと虚しく、行動すればみじめに滑稽であるこの世の中」で「可能性などというものがどんなに裏切られ、飼い馴らされ、屈辱に満ち満ちていたかを、哀しい心ではつきりと見つめていたように思う」のだから。

このような物言いは初期の鈴木にとりわけ強く、八〇年代になるとあからさまにこう語ることとはなくなる。しかしこれが彼の基本姿勢であり、このことは今も変わらない彼の「初心」のはずである。かれは別のエッセイにおいて、自分にとって「初心」とは、学生演劇活動で学んだ「人間に対する惨めさの感覚」を持続させる質の問題だと語っている。「どのように七転八倒しようとも、あらゆるものが人間の規模を越えては起こり得ない」ということを学び、換言すれば、「いつも惨めな貧しい感じをつきつけられることによつてしか、なにごともし得ない」と教えられたというのである『内角』一一〇・一一)。当時の学生たちは自由の展望と革命の夢をいだき、悲劇的英雄行為につきすすみ、あるいは英雄的悲劇を潔しとしたのだが、「規格化さ

れ類型化した思考や感じ方」によって「裏切られ、飼ひ馴らされ、屈辱に満ち」たものへと変質するのを目の当たりにし、それがあえない幻想にすぎない——人間の規模を越えては起こり得ない——ことを学んだということだろう¹¹。こうして鈴木忠志は「畸型化する力」は権力の側と先行世代だけのものではなく、同世代の集団をふくめて「如何なる場所にもひそやかにしのび寄る」性質のものであり、その抑圧と恐怖とそれへの馴致または抵抗が個々人それぞれに違っているゆえに、「この現実が多様にばらまくそれぞれの生活史」(『内角』六九)を形成するのだと考えているのである。

以上、われわれは簡便ではあるが鈴木忠志の個人史をたどり、彼の演劇論を基底部でささえる世界観、すなわち人間社会での生存の条件と態度について確認した¹²。つぎにいよいよ鈴木忠志の演技論について論ずることにする。

三、絶対的発見の垂直的な屹立¹³

前節では鈴木忠志の個人史を追って彼の世界観を瞥見した。社会は個人に対して「畸型化する力」をはたらかせる。そういう社会に投げ込まれた個人はこの力を与件としながらも、これに抗して生きるほかはない¹⁴。そう考えて鈴木は出発した。

こうした世界観はそのまま演劇世界で反復される。鈴木を含めた若い世代の小劇場運動は、当初、新劇とジャズ・ナリズムから無視され、黙殺され、やがて批判された¹⁵。彼は先行する演劇世界に強い違和を感じ、いわゆる新劇を批判し、歌舞伎や能を検証する。そしてこの批判と検証をつうじて鈴木忠志の演劇論は形を成していったといつてよい。

古典芸能の検証については第五節でみることにして、この節では具体的に彼の演劇批判の様子を見てみよう。鈴木忠志は新劇界の大御所、宇野重吉の演技観に根本的な疑問をつきつける。宇野の「演技スタイルが確立した」という言辞を「新劇流のあてぶり演技」の類が整理され保存されたというこ

とだととらえ、そうやって一つの可触的な「形」が他人に共有されたときに演技は生命を失うと指摘する。だから彼らの稽古はパントマイムや日舞のまねごとを取り入れた挙句、滝沢修の模範的演技の可視的・可聴的側面が開陳されると、「いっせいに右へならえをする」。この「滑稽な情景」が確立した「演技スタイル」の内実だと喝破する(『内角』四六・四八)。

また別のエッセイでは、劇団民芸の舞台を観た経験を語り、滝沢修とその他の俳優たちのちがいを述べる。後者が西洋人らしい身振りをすればするほど「どうしようもなく百姓の身体つき」にみえてしまい、いっぽう滝沢はそうは見えなかったと報告する。また、『ラ・マンチャの男』の市川染五郎(現二代目松本白鸚)の演技の滝沢修に匹敵する「完成度」を指摘し、新劇の歴史が「ガラガラと崩れ落ちていくのに立ち会った」と語る。ここに鈴木忠志は歌舞伎俳優すら巻きこまずにはおかぬ「技術主義的演技観」の「寒々しさ」を語っているのである(同一二九・三四)。このようにして蓄積され保存され、後進によって目指されるのは「すでに表現を完了した安定した『形』であり、形骸化した心情」(同四九)としての演技ではない。

では、どのようなものがすぐれた演技だと鈴木忠志は考えているのか。彼は六代目中村歌右衛門が「ピッコ」であることを舞台上でいささかも感じさせない点に触発されて、俳優は「自己の肉体の動きに対する懷疑と畸型に対する・・不安」をもたなければならないという。彼によれば、肉体もまた精神と同様に社会生活のなかで「畸型化」をこうむっているものであり、俳優はこの「二重の疎外」をもっとも鋭く意識化するものでなければならぬ。「日常生活で習慣化した得意なポーズや表情を臆面もなく繰返す俳優」にはこの意識が決定的に欠けているというわけだ(同一・一三)。すなわち、真の俳優による舞台のあるべき創造とは

日常生活のなかで他者によって領有され、意味として道具化されることを強制された言語・身体行為を、もっとも純粹に実在性としてとりも

どそうとすること(同五〇)

であると強調する。いうまでもなく、道具と化し強制された言語と身体行為は「畸型化」の産物であり、それを舞台上で再現する技術の洗練は鈴木にとって「畸型化」への隷属にほかならない。そのとき「畸型化」を強いるのは新劇的技術主義の演技観であり、そのような演技が自らを道具としてさしだす戯曲の思想である。鈴木を考える真の俳優は、そうした「畸型化」から自己を奪還し、全的に自由をとり戻した姿を舞台上に実現するものである。そして戯曲の思想を説明する舞台上の「部分」であることをやめ、劇作家の思想に奉仕する記号から「自己の可能性としての姿にめぐり会う瞬間」(同五一)を生きななければならないのである。したがって、鈴木によれば「俳優それ自体のなかに『舞台世界の』全体性が投影にされている」¹⁾。であって、「戯曲こそ、現在を生きる俳優のなかで、ひとたび死に、俳優の感覚や意識を通して蘇生してくる」(同五二)のである。ゆえに、演技をはかる基準は技術主義的観点にたった上手・下手ではなく、

舞台上を生きる本人が、どの程度の全体性をもって生きたか、つまり

どれだけの実在感を、その人なりの生活史的根拠において、見る者に

感じさせることができたかという深さの問題(同六九)

なのだと言明する。ここで注意すべきは、演技の根拠は役柄にも職業としての俳優にもないということである。舞台上を生きるのは、ハムレットでもなければ江守徹でさえなく、個人史を背負った加藤徹夫なのだということがある。「その人なりの」とはそういう意味をおいてほかにない。ということとは、ここにいる「全体性」とは、もちろん舞台に立つひとりの人間の全体性であるが、その全体性をつうじて現在の社会が強いる畸型化の在り様と回復されるべき社会の全体性をも逆照射するものである、ということがすくなくとも理論上は可能である。

このように説明すれば誰しも思うだろう、これは果たして演技論だろう

か、と。あるいは、演技論をはるかに逸脱した何かではないのか、と。事実、佐伯隆幸は「演技論どころではない、おそらくは演劇以上の射程、近代の限界をこじ開けてみせるある時間の広がりをもっていたのである」(二八二)と評価している。しかしいうまでもなく、鈴木はこれを真正の演技論だと考えており、われわれもまた、右に記述した彼の演技論を真正な演技論のひとつとして解釈しなければならぬ。なぜなら、鈴木はつねに、創造とは文化のもつとも深いところを問題にする姿勢から生まれると考えているからである。だから文化の根底を撃たない演技や演技についての論はその名に値しない、というのが鈴木の本格的発想だからだ。このことは鈴木の名に値しないからも如実に感じられることだが、もつとも直截的な一文は『平家物語』の「那須与一」と「弓流し」にかけての段に対する憧憬をつづった個所であろう。鈴木自身の語ることによれば、彼は高校生のころ演劇への憧れをこの問題の一節となし、抱いていた。それは夕暮れの屋島において平氏の掲げる舟上の扇を那須与一が見事に射止める名高い一節だが、問題はそこである。同じ舟の上で感極まって踊りだす平氏の男を与一は義経の命ずるところにしたがい、射殺するのである。鈴木はこの与一の弓矢に「歴史の一回性と行為の一回性」を同時に背負って生きた象徴を読み取り、彼はここから「生存原理が入れ替わる歴史の全体性」を学んだという。すなわち、「戦場において笛を吹いたり舞を舞ったり」する貴族趣味的心情は源氏にも確実にあったのであり、与一の矢はそういう「裡なる心情の故郷を否定する」行為であったというのである。「平家一族の心情である扇は、鎌倉の意志である矢に射抜かれ、落日を背景にして一様の葉のごとく波間に落ちていく。それこそが歴史的な生存原理、生活状態や行動の仕方、ものの考え方が新しく誕生してくる際の、戦慄的な光景なのである」(『内角』五七・五八)。

鈴木忠志のめざす理想の演劇と演技は舞台上の一回性が歴史の一回性に通じるところの、生存原理の交替をつけずにはおかぬ、言葉をかえて言えば、

文化の根底を射抜く弓矢なのである。

彼はそういう演技論をじつはスタニスラフスキーの再解釈を通じておこなっている。鈴木忠志の意図を解釈すれば、彼はいわゆる新劇のゆがんだ理解と「演技スタイル」からスタニスラフスキーを救い出そうとしたのである（『内角』一七九八〇）。この解釈が正しければ、いわゆる新劇は異端であり、鈴木こそが正統の新劇ということになる。

鈴木はスタニスラフスキーには二つの側面が混在していると考えている。ひとつはこれまでの新劇界に「ある種の予定調和」をもたらした「悪しき影響者」としてのスタニスラフスキーであり、もうひとつは創造的演技の核心に迫ろうと腐心するスタニスラフスキーである。前者は戯曲の世界と思想をいかにして舞台上に再現するかという観点から俳優による人物造型の困難と克服の方法を詳述した側面をさす。そこでは演劇製作のヒエラルキーが厳然としてあり、頂点に文学作品としての戯曲があり、底辺に俳優の演技がある。演出は照明、装置、衣裳、主役俳優、端役などのアンサンブルを成立させる媒介者である。だから鈴木はそのようなスタニスラフスキーを「戯曲を前提として役の感情を体験する、役を生きるということ」を強調しすぎた（『内角』五三）と批判する。そのいっぽうで、鈴木は当時の文化的後進国ロシアの紋切り型と対決し、啓蒙的解説をおこなわなければならなかった彼の境遇に同情したうえで、第二の側面を擁護する。すなわち、自身の身体的体験、すなわち「人間的可能性と豊かさを想わせる創造的意識状態」を演技の核心にとらえ、「この知識に還元できない存在の確認である演技」の、その「伝達不可能性を伝達するために、このような膨大な言葉として残す逆説を、これほど真摯に表明している演劇書は他にない」と称賛する。そして『俳優修業』の要諦は、『われあり』という状態、「自由な行為の生まれでる潜在意識」をよびさますことにあり、大部な本のほとんどはそのための意識的技術のあれこれを詳述しているのだと評価する。ただし、スタニスラフス

キーのいう潜在意識との開放とはどのようなものか、語られる頻度のわりには不明瞭であると苦言を呈し、ベルクソンの『物質と記憶』のなかの、感覚運動機構に媒介されて記憶が現在となつて物質化／身体化するメカニズムを語る一節¹⁷を引用してそれと重ねあわせる（同五一五三）。

このはなはだ術学的な手続きによつて鈴木忠志がいたいのは、要するに無意識を含んだ心的全体が活性化され身体所作と一体になる状態のことであり、全人的な充実感と解放感をともなった心身の高揚の云いにはかならない。戯曲の台詞との関係でいえば、「それを自己の内面の中に肉化して、むしろ作家の言葉のほうがこの俳優のために必然的に用意されていたと思われるほどに逆転する」（同二二三）境地だといつてもいいはずである。すなわち、ハムレットを演ずるのは江守徹かも知れないが、ハムレットを肉化するのは加藤徹夫なのである。

以上、我々は鈴木忠志の演技論を見てきた。彼の演技論は新劇の技術主義的演技観を否定して、日常における「畸型化」から全人的實在感を取りもどし、それを舞台上に出来させる人間回復の演技観であった。それは一見、演技論を逸脱しているかに思われるが、真の創造とはそういうものだというのが鈴木木の考えであり、じつのところそれはスタニスラフスキーを再解釈したものであった。

しかし、これだけでは具体性に欠け、いかにも抽象的である。それは舞台でいかなる形をとるのか。つぎに我々は白石加代子をはじめ幾人かの人物をとりあげ、鈴木忠志の演技論の具体的な様相を見ていくことにする。

四、白石加代子、蜷のお政、阿部定、俳優

白石加代子は一九六七年度の春、二六歳の時に入団したという¹⁸。白石は、当初、鈴木は自分に興味がなかったみたいだというのが、鈴木がいうには、ただ黙って座っていて「今までのやつとは違う」と感じるが、彼女が「面白く

なった」のは《劇的なものをめぐってⅠ》(一九六九年)からだという『ルネッサンス』一五八・五九)。「マツチ売りの少女」では台詞が前後したり忘れたり、役を降ろされたと白石は語る(同一七一)。

面白くなったのは白石ばかりではない。鈴木忠志の演技論が華々しく展開するのもまた一九六九年以降である。白石のなかの俳優を開花させたのは鈴木だが、鈴木を育てたのは白石でもあった。

《劇的Ⅰ》はもともと気の合う者同士好きなものをもって、それらを持ち寄って劇団のなかで発表会をおこなうところから出来た。当初は外部に発表するつもりはなかったという。それらをまとめて作品化したのが《劇的Ⅱ》シリーズであり、なかでも傑作とされるのが《劇的Ⅱ》である(別冊新評八一・八二) 19。

《劇的Ⅱ》についてはすでに渡辺、梅山などの丁寧な分析があるが²⁰、ここでも簡単に紹介しておこう。舞台は前時代的な裏長屋に閉じ込められた狂女の非日常的日常の断片である。彼女の夫と娘を含めて長屋の住人たちはこの狂女の芝居狂いにつき合われて、鶴屋南北、泉鏡花、ベケットの『ゴドー』など様々な戯曲と小説の場面を演ずる羽目に陥り、ふりまわされる。用されるテキストは舞台上では劇中劇として提示されるが、一筋縄ではない。赤ん坊を背負い洗濯をするウラジミルが狂女の演ずる清玄の相手役をとめれば、エストラゴンはその様子を写真に撮る。狂女はいくつもの有名な場面を演じ、男になったり女になったりする。学校から帰った娘がお薦めを演ずる母、狂女のために早瀬主悦をやられるといった調子で、狂女の君臨によって長屋の日常は彼女の「日常」に支配され、彼らは彼女のためにのみ舞台にあがって「役」を演ずる。鈴木はこの手法を「本歌どり」と呼び、「多くの人々に共有されたと思われる言葉を、踏襲しているようにみせながら同時に、それを破壊してまったく自立した舞台の世界をつくる」『内角』二二二)と語るが、そのとおりのことが起こっている。「多くの人々」

は観客であると同時に、長屋の住人たちでもある。

狂女を演ずる白石加代子は作中劇の役どころにつきつきと変身しながら、狂った女の狂態を演ずる。舞台を縦横無尽に駆けまわりほかの人物たちを翻弄し、「わが子」を殴りつけたり叙情的な台詞を語りながら失禁したり、尻を拭かせたりする。こうした躁の分裂症的脱臼演技が役者に要請するのは「役の感情を生きる」ことなどではありえない。であるにもかかわらず、というよりもそれゆえに²¹、白石は異様なまでの集中力を見せ、観客を驚嘆せしめた。観劇評からは「狐憑き女優」「活火山のような女優」「劇的なもの」(二三三)、「肉体と情念が白熱的な次元で合一する」演技とか(同二三五)、「白石の狂気の迫力」(同二〇八)「エンジン全開」(同二二〇)「理性の制御装置を破壊」(同二〇九)など、この類いの言辞をいくらでもひろい出すことができる。鈴木忠志の評言を引用すれば、「女はなれた敏捷さや雄弁さ、足の甲で全身を支えつづけたり、錦絵を思わせる猫背のような身体つきになったり、寄り目になったりする」『内角』一八二)。鈴木を観察によれば、「舞台上での行為が求心的な凝縮力を獲得し、全身に力がみなぎったときに、自在に発揮される特徴」(同一八二)だという。このとき彼女自身も「非常な身体的充実感のうちにある」(同一八二)と語るのだという。そういうときの演技は「一回性としてしか体験されない未知の行為の世界であり、白石加代子という匿名のひとりの女性が、無限に白石加代子という実在の人間に変貌しようとする、裏切られた生の燃焼だ」(同一八三)と述べる。これをこれまでの議論を踏まえて言い直せば、社会生活のなかで疎外され「畸型化」されてきた一人の女性、白石加代子が「自由な行為の生まれでる潜在意識」をよびさまし、舞台上に全人的実在感をみなぎらせて屹立する、と表現できるだろう²²。

このような白石加代子を造型する(造型されるのは役ではなく、演ずる役者でさえなく、白石加代子本人である)稽古もまた尋常ではなかったという。

まわりの劇団員たちはよく白石は気が狂わなかったといい、鈴木自身もほんとにそう思うと吐露している²³。「風呂になんかはいると持続した感覚が落ちてしまうから」という理由で、白石は一ヶ月も風呂に入らないで稽古をつづけた。そうやって彼らは夜中にひらめくと白石を鎖に縛って鞭で打ってお薦の台詞をいわせたという。彼女も「いいですよ、どうぞやってくださいよ」といって、男たちが遠慮なく鞭を振るうと、彼女は「早瀬さん」と台詞を吐く。そうすると次第に凄みのある演技へと変質していき、鞭でぶたなくとも、鎖につないでひっぱたかなくとも²⁴、「一所懸命叫んでいる感じが出てくる」。そういう稽古を彼らはおこなったそうである（別冊新評八四・八六）。

こうして白石の演技の実際と稽古をみると、鈴木は演技とは舞台における疎外からの回復だというが、それは狂気の舞台化でしかなく、少なくとも狂気を介さずしては舞台化できない性質ものに見えるかもしれない。ある意味では、潜在意識のなかに抑圧されたものが解放されれば、それが社会秩序の側からすれば狂気と映えることはむしろ当然だといえよう。あるいは狂気を介すると潜在意識の開放は容易になる、というべきかもしれない²⁵。事実、鈴木忠志の作品には狂気をあつかったものが少なくない。たとえば『リア王』では、世界は病院である、人間はみな精神を病んでいると設定されている。しかしそれでは鈴木は自身の作劇世界にしか通用しないきわめて狭いものであり、普遍的演技論とはほど遠いことになるのではないか。そう考えられるかもしれない。

実際、そのとおりである。しかし普遍性とは必ずしも汎用性のことだとはかぎらない。そして鈴木忠志が求めているのは汎用性としての普遍性ではない。鈴木はどんな役者によっても演じられる作品などないと思っているし（『内角』九三）、どんな台詞でも覚えられる俳優を信じてはいないし（同一七・一七三）、どんな役でもそつなくこなす俳優などあってはならないと思

っている（同一〇五）。鈴木によれば演劇と演技に必要なのはひたすら演劇し演技する根拠の「深さ」だけなのである。扇田は、鈴木忠志の舞台の特徴は「水平的な広がり」ではなく「垂直的な深さ」であり、「限定と制約」であると指摘するが、その通りである（『根源』三〇・三一）。

さて、こういう境域に達した俳優にあつては、前節で引いたとおり、台詞を「自己の内面の中に肉化して、むしろ作家の言葉のほうがこの俳優のために必然的に用意されていたと思われるほどに逆転する」。大笹吉雄は『劇的II』を構成する作品群は「白石加代子という一人の女優の実在のために、いわば人身御供されるにすぎない」と喝破する（『劇的なもの』二〇五）。郡司正勝もまた「そこでは、戯曲は、肉体のための餌食にすぎない。肉体は、戯曲を食い尽くして、さらに、もう一つの次元へと高揚する。それが本当の意味でのドラマではなかったか」と指摘する（同一三二）。

白石の演技によって、鈴木はこうした逆転と逆説が日常と舞台上の関係において生ずることを絶対的に確信する。あるエッセイで鈴木は郡司正勝が「明治の毒婦」花井のお梅や蝮のお政を論じた一節をとりあげ、出獄後に己を題材として演じた彼女たちの舞台の様子を「罪と悪の匂いと悔恨のたちこめる場であつた」と記述することに疑問を呈している。蝮のお政は自分のかつての行為を舞台上でなんども演ずるうちに、「舞台上で出会ってくる自分こそが現実であり、自分の体験した過去の事実と呼ばれるものこそ、すでにフィクションであるという背德的な精神の荒野」へ踏み込んだのではないかというのだ（『内角』六五・六八）。ここにあるのは、日常のなかの「白石加代子という匿名のひとりの女性」のほうが「畸型化」を被っているという意味でフィクションであり、「裏切られた生」を燃やしながら「白石加代子という実在の人間」に無限の変貌を遂げようとする舞台こそが現実である、という鈴木忠志の確信から導き出される当然の推測である。

また別のエッセイでは、あることから阿部定の予審調書を読んだ鈴木は

彼女の「語り口の特異さ」(『内角』二六五)に俳優の精髓をみるのであった。

ここに阿部定自身の語りを引用して例示する余裕はないが²⁶、鈴木は彼女の供述に「舞台上をもっともよく燃焼しつつ生きている俳優」に感じると同じ「代替不可能な印象」をうける。ここで彼が驚嘆するのは、阿部定の語りは「肉体のリズム」で語られているために、「人間の本能的な衝動」と「それを抑圧する環境」との矛盾を一举に止揚しようとしている点である(同二七六・七七)。すなわち、通常、人は自分の過去を語るとき、往々にして語られる過去と語る自己との距離を誤ってしまい、代替不可能な体験を既存のパターンのなかに押し込めたり他者の視線によってゆがめられた自己の姿を提示したりするものであるが(同二七〇)、阿部定は吉蔵との情事で感じた性的快楽と法廷という場での審理が要請する社会的コミュニケーションとのあいだに生ずる矛盾を、彼女の言葉のリズムが見事に両立させているというのである。鈴木が強調するのは、阿部定は法廷で語る行為によって特異な過去の体験を現在において描写しているわけでも、翻訳しているわけでも、さらには「思い出として追体験」しているわけでもないという点である。そうではなく、身体的な快感によって引き出された言葉／肉体のリズムが今度は逆に「身体に働きかけることによってあらたなことを生み、語ることにしたいが身体的快感として持続されていくという構造を、彼女のことば＝語り口がもってしまった」ということである(同二七八)。ここには語る過去と語られる場があり、聴く人々がいて語る阿部定がいる。舞台と同じ構造のなかで阿部定は語る行為自体のなかで生の充足を感じ、「自由な生命力そのもの」と化している。そのような彼女のなかに鈴木忠志は白石加代子と同じ俳優の姿を見ているのだ。「結果として検事や石田吉蔵すら、彼女が語るという快感を手に入れるための素材になってしまっている」(同二七九)という指摘は、大笹吉雄や郡司正勝の戯曲を餌食にする俳優・白石という評価と相似形をなしている。

以上、この節では鈴木忠志の演技論を彼がもっとも高く評価する俳優、白石加代子と彼らの代表作のひとつ『劇的Ⅱ』に即して確認した。俳優が創造的演技をおこなうとき、俳優の身体が必然的にその台詞を要求するようにみえる、そういうとき、舞台のうへこそが俳優の現実となり、日常生活はすでにフィクションである、とそう鈴木は考える。

次の節でわれわれは鈴木忠志の伝統芸能に対する姿勢を検証することにする。彼は新劇が歌舞伎や能の「横を素通り」してきたことを批判する(同二〇一)。そして歌舞伎などの様式と型に対するコンプレックスから「演技スタイルの確立」などを寿ぐが、真に古典芸能から学ぶ点は「様式の所源にたちどり、それらを創出してきた肉体への意識と、われわれの肉体に対する意識の質的な差異を見きわめること」(同五〇)だという。我々はそのよう鈴木忠志の古典芸能観を検証し、彼の演技論のきわめて日本的な側面を明らかにしよう。

五、万能館一心感力

鈴木が歌舞伎や能などのいわゆる伝統芸能を「様式の所源」にたちもどって検証しようとする理由は、それらの劇が現代劇であるからにはかならない。言うまでもないことだが、現代にも上演されているから現代劇なのではない。そういう意味では鈴木は煌々と舞台の隅々まで照らした電気照明の下でなされる限取りに批判的である『劇的言語』一五)。そうではなく、出雲阿国が舞ったとき歌舞伎はまぎれもなく現代劇であったのであり、初代市川團十郎が演じたときの元禄歌舞伎も同様であったという意味で、鈴木にとって伝統芸能は現代劇なのである。そして彼自身、新劇の一員という自覚のもと、これが欠けているために新劇は現代劇になれないという原因をもとめて、当時の歌舞伎や能を現代劇たらしめたであろう「肉体への意識」を探ろうとするのである。「横を素通り」しないと、こういうことである。

たとえば鈴木はそのことを今尾哲也の『変身思想』に読み取る。この本は歌舞伎のみを論じた書物だが、鈴木はここに「対象の普遍性を獲得している」と賞讃する『内角』一〇〇。今尾によれば、歌舞伎を論ずるに必要なのは封建思想や忠君愛国精神といったテーマ主義でもその裏返しの様式美論でもなく、「歌舞伎を秩序づけている認識方法と形態にかかわる」芸術的総体であり、これこそが「歌舞伎の思想」である（二五・一七）。鈴木はこう論ずる今尾に共感し、彼が鮮やかな手つきであつかう歌舞伎の近代化の過程で生じた問題²⁷を「新劇に対するもつとも鋭い問題提起」であると指摘する『内角』一〇二。舞台とは戯曲のテーマを平行移動させて可視化する翻訳行為ではなく、「一回性の生として生きられる演技にさええられる」ものだというわけであり（同一〇二）、歌舞伎とは「現在、ここにある、そこにあるといったように、もはや可視的に存続するもの」ではなく「一瞬間間見ることができるとものに憑かれた精神状態」のことだというわけである（同一〇三）。

鈴木はこうした演技観の理論的極致を世阿弥の『花鏡』のなかに見出す。すなわち、有名な「離見の見」の一節を引いて演技するものの心身の構造に肉迫する。「離見の見」とは演者の主観的自己像である「我見」と他者である観客の見る演者の像「離見」との高次における総合「見所同心の見」のことだが、これを鈴木は自己と他者の疎外と依拠の心身関係のメカニズムとして読み解く。すなわち、他者によって疎外される自己は絶えず自分をこうであると想像するが、それは同時に自己を「非現実化」する機能を果たしもある²⁸。つまり、かならず自分の全体像把握をしそこなってしまうということだ。演技とは、そうやって「他者によって疎外され、非現実化している自己」を、「離見」すなわち他者の視点／像を取り込むことによって、「現実性としてとり戻そうとする無償な行為」なのだと言くのである²⁹。成川武夫によれば、演者は自分がそのような境地に達していることを知るのは、演

者の絶妙な芸が観客に感動を呼び、観客の感応が演者の心に共鳴し、というように両者の心が響き合い、演場に会する全体が「相互主観的な美的体験の世界へ共同的に参入する」ことによってだと説明するが（二八九）、鈴木もまた同様に、世阿弥の演技論の要諦を「演技を俳優の行為と、それに臨場する観客の行為と、ふたつの項をもちながらたえずひとつの全体性としてしか働かない関係のなかで考えようとする」ところにあると指摘する『内角』六一。

こうした演技のメカニズムを市川浩は舞台に立つことによって自己を開示するナルシズムの自己顕示、しかしそうすることによって他者に疎外される屈辱感、それにもかかわらず舞台で他者に身をさらす自己嫌悪の三者の相克として卓抜に説明する。市川の指摘するとおり、鈴木は世阿弥の「心を十分に動かして、身を七分に動かせ」という一句のなかに観ることによって演者を犯す観客への復讐の意志を読み取る『騙り』一五三、市川一三六。別のエッセイにおいて彼は、俳優の観られるという行為には「他者の主人になれる、という暗い情動」があるといい、「自分の身体を曝すことによって、こんどは他者の方が、なんの防禦すらなく自分に引き渡されるように思われる」というメルローポンティの一節を引くが、これは同じことを語っている『内角』七四・七五。

こういう地点を指して鈴木は俳優を追いつめる、と別役も市川もいう。「悪意を感じさせるまでに」と市川はいう³⁰。そうやって追いつめた果てに顕れる「その人間の本質ともいえるもの」——鈴木の言葉でいえば、「垂直的な屹立」、あるいは「裏切られた生の燃焼」『内角』五一、一八三——に鈴木は賭けているのである。その意味で鈴木は観客に対しては「復讐の共同正犯」であり、「俳優の同志」である。同時に、「観客の期待に応えようとするかぎり、観客の同志」でもある。こう指摘する市川はまったく正しい（一三七）。エピソードに掲げた鈴木木「白石がものすごくいい演技をした

時つてのは、もうほんとにわが事のようにうれしんだよ」という言葉は、こういう「悪意」と「賭け」の到達点を指している。鈴木はこの一言につづけて「で、お客も喜んで。お客がその演技に感動している姿を、俺がまた喜べる」と語り、「他人の幸福を喜べる」のが演出の世界だと語るのだ（『ルネッサンス』一六二）。

世阿弥の演技論にもう一度話を戻すと、「見所同心の見」によって達成される演技の極北を世阿弥は「万能縮一心感力」の一語であらわすのだが³¹、鈴木はこの表現のなかにスタニスラフスキーの「創造的意識状態」が象徴的にあらわされていると解する（『内角』五三）。「万能縮一心感力」とは、「動き」と「動き」の「間」を間断なく「つないでいる心の深奥の充実緊張感」（成川一六〇）がおのずからあふれ出ることを指す。ここで重要なのは「おのずとあふれ出る」のであって、意識的に見せようと操作するのではない点である。世阿弥自身の巧みな比喻にしたがえば、祭礼の山車の操り人形と操り糸の関係のようなものである。能の演技のさまざまな所作はつくりものであり、それを動かしているのは心であるが、その心の存在を見せるというのは操り糸を見せるようなものである（世阿弥二八一・八五）。すぐれた演者は「自己の表現意識を習熟した芸のうちに巧みに隠蔽」し、「無心の芸位」（成川一六七・七〇）で演じなければならぬというのが「万能縮一心感力」の核心である。鈴木は、このような『花鏡』の極意について、独楽が「最高の回転をしているために、外からは醒めているようにみえる——世阿弥はそういうことをいっている」と理解し（『内角』二九三）、このような理解と重ねるように、スタニスラフスキーのいう「創造的意識状態」とは舞台上において「自由な行為の生まれでる潜在意識」の呼びさまされた状態のことであり、それは「自発的に突如として」起り、「つねに拡大する一連の体験」として「深く感じられるものであり、理論的概念的知識を超越するものである」と語り、第三節で言及したベルクソンの『物質と記憶』の一節を引用す

るのである（同五二・五三）。こうして鈴木忠志はスタニスラフスキーを世阿弥に寄せて再解釈し、自己の演技論を深化させたのである。

これまで論じてきたような鈴木忠志の姿勢を『同時代演劇』編集部は「ある一人の役者の演技に対して、これは正しいとか正しくないとかいう仕方では迫るところがある」と評し、「言葉はわるいけど、正しさとか真理みたいなもののほうにしぼってゆこうとする動き」があると批判的に語る（同二九七）。言葉が悪いかどうかはともかく、たしかに鈴木忠志の演技論にはこういう側面がある。一言でいえば、彼の演技論は求道的である。最後にわれわれはこの求道的ということの意味を日本文化の文脈に位置づけ、その心身の構造のモデル化を試みたい。その際、すぐれた先行研究として亀山佳明の論文に多くを負うだろう。

六、心身合一の構造

日本において芸事が求道的になるのは禅文化の影響である。歌論にはじまり能や狂言、茶道、そして剣道、弓道、柔道などの武術にいたるまで、禅文化による「道」化は広がり³²、それは他のスポーツに、そして鈴木によって演劇にまで拡張したといえる。

いま「他のスポーツ」といったが、たとえば一部の野球選手にそれはみられる。もともと有名なのは荒川道場と王貞治だろうが、亀山佳明によれば榎本喜八も傑出したそのひとりである。長嶋茂雄の人氣に隠れてあまり知られていない選手だが、終身打率は二割九分八厘、二・三・一四安打という輝かしい成績を残している。が、注目すべきは成績ではなく心身一如をめざす彼の言動であり思考である。「体が生きて、間が合えば必ずヒットになる」とか「気がついたらバットを振っていたというのが理想じゃないかな・・・」。日本人で箸をどうやって使うか考える人はないでしょう。無意識に使ってうまく飯を食べている。打撃の究極もそこだろう」となどという言葉から、彼は

「無心の域」、自己とバットの一体化した状態、心の作用によってバットの先まで身体感覚を拡張した状態を目指していたことが分かる（亀山四〇四三）。

いっぽう、鈴木もまたスタニスラフスキーの創造的意識状態について論じた直後に三島由紀夫の『太陽と鉄』から剣道の正確な打撃の瞬間に関する一文を引用する。その打撃が成功するのは「隙がみえてくるにいたる直前に、そのすきを直感していたからである。その直観は自分に知られない或るもので、永い修練過程に会得されたものである。見えてからでは遅いのだ」

『内角』一五〇。二つを比較すれば、榎本と三島を引用する鈴木が同じ境地を指していることは明白である。また、鈴木は白石加代子の「求心的な凝縮力」にみちた演技を論じた直後にスポーツにおける驚異的プレーの出現にふれ、「その瞬間の動きは、長い訓練の積重ねのうえに用意された必然ともみることができが、また半面、それらの長い訓練の過程をいささかも感じさせない、飛躍した動作のようにもみえる。これは修練とか意識性とかいう言葉があたえるイメージを、なにがしか超越した本能的動作、しかもその当人独自の生得的な資質をぬきにしては考えられない一回性としての行為という以外にない」（同「一八二」と、いくぶん彼の考える理想の演技にひきつけて記述する。これらに共通するのは、すべての動きを統一する「心の深奥の充実緊張感」とそれを外部に感じさせない心身の一体性、すなわち「万能縮一心感力」と「無心の芸位」である。

亀山はリンゲルの『弓と禅』『ベルグソンとの対話』におけるプージェ神父の神秘主義的乗馬体験を検討した後、こうした心身合一の状態を心理学者チクセントミハイの有名なフロー理論³と照らし合わせ、独自の整理をおこなっている。我々も亀山にならって鈴木の理想的演技の構造をモデル化し、図解を試みよう。

亀山の整理は目覚ましいものではあるが、ひとつにはスポーツと武道に

関する分析を目指したものであるゆえに、またひとつには概念と記述にやささかの矛盾があるゆえに、ここでは筆者の流儀で修正をほどこして、鈴木の演技論の構造に適合する分析モデルを記述する。

亀山は長方形^{3,4}の頂点に「拘束」「自由」「支配」「創造」の四つの要素を配するが、「支配」にかえて「喪失」を、「創造」にかえて「支配」を配置したい。修正モデルでは「拘束」と「自由」、「喪失」と「支配」をむすぶ二つの対角線の交点Xに鈴木の考える演技の極致が出現するのである（図1を参照）。

チクセントミハイ／亀山のいう「拘束」とは「注意の集中」による「意識の領域の限定」のことである。行為を成立させる制約を受け入れてそれに意識を集中することである。演技においては舞台

支配
自由

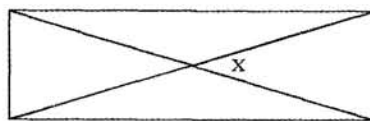


図1 亀山 p.68 の図に基づく

を集中することである。演技においては舞台のあらゆるものがそれに当たる。鈴木がしばしば「フィクションナルな世界への転化」『内角』二七二」といふとき、それはこの制約と拘束のことを指す。

「自由」について多くを語る必要はないだろう。フロー体験においては「身体的諸要求」と「社会的諸要求」の調節をはかるエゴが消えた状態をいうが、鈴木 of の考える俳優は社会的抑圧から解放され、全人的開放を舞台上で経験し、「自由な行為の生まれでる潜在意識」（同五二）を呼びさまされて舞台に立つ。真の俳優には「俳優意識にとらわれない自己支配のなかに、人間としての自由の契機がある」（同五〇）ともいう。

「喪失」とは世界のなかに自己が融解し、一体感のなかに没入することを指すのだが、鈴木にとって俳優という概念は「見られる」ということを前

提として引き受けた行為と、「見る」という行為を行使している人間との関係の、中間に成立する」(同「一三九」と語る。このとき俳優と観客の「ふたつの項をもちながら、しかもひとつの全体性として働くようなもの」が舞台経験だと語る。

「支配」とは、環境と一体化することでそれを支配・統御しているという感覚をもつことである。鈴木は「俳優それ自体のなかに『舞台世界の』全体性が投影にされている」と語り、白石加代子は構成台本を餌食にしつくした阿部定の語り口は鈴木に「代替不可能な印象」(同「二七四」)をあたえた。このとき彼らはみな舞台を、法廷を、空間を支配している。

再度確認するが、こうした四つの構成条件が対角線の交点において相互浸透し「止揚」(同「二七七」)されるとき、世阿弥に基づいたスタニスラフスキーの再解釈、「創造的意識状態」が発現し、「可能態としての自己の姿に出会うように生きる瞬間」(同「九九」)を俳優と観客が共有するのだ。鈴木忠志の演技論において「創造」と「発見」はフロー体験/心身合一の結果生ずる必然的な属性にとらえられる。

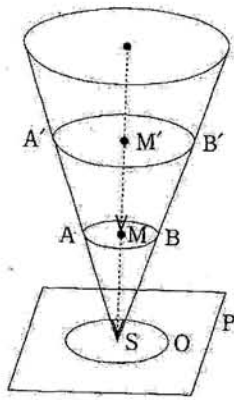


図2 亀山 p.69 より

の有名な逆円錐をもちいて、いかにして交点Xが出来るかという動的メカニズムを提出する(図2を参照)。亀山のいうとおり、ベルクソンの心身論は身体と精神がゆるやかにつながる一元論的構造である。図2によれば、逆円錐の底辺は純粹記憶を、頂点Sは純粹知覚をあらわしている。頂点の接する平面Pは物質をあらわしている。頂点Sは純

粹知覚であると同時に個人の記憶の先端でもあり、物質でもある。つまり、知覚と記憶と物質を兼ね備えたものとして身体が想定されている。

亀山のあげる例にしたがえば、日ごろなじんだ道を歩く場合、記憶に頼ることなく行動はほとんど自動化する。引越した当初は、通りを歩きながら我々はたえず記憶(平面AB)を喚起し、今いる地点の周辺の道を思い出そうとする。しかし慣れてくると「記憶は自動化して頂点Sと重なってしまい、そこに円Oを描くにいたる」(亀山七二)。これと同じことがスポーツの「フォーム」や武道の「型」の習得プロセスにも当てはまる。そして反復練習の果てに心身合一を達成する瞬間を次のように説明する。「これらを克服して流れるような一連の動き」にするためには、平面ABから、さらに平面A'B'に飛躍しなければならぬ。飛躍したのち平面A'B'上の点M'にいたり、点M'が一気に円Oに降下してくる。点M'は「動的図式」と呼ばれており、従来の図式を探りこんで新しい図式を想像して、一気にそれを展開する」(同七二)。

亀山は明らかに次のベルクソンの一節に基づいている。それは鈴木忠志がスタニスラフスキーのいう「潜在意識の開放」を説明するのに引いたのと同じ箇所である。鈴木引用を引用しておこう。

感覚⇨運動機構は、無意識な記憶に対し、身体を獲得して物質化する手段、つまり現在となる手段を提供する。じつさいある記憶が意識に再現するためには、それは純粹記憶の高みから行動の遂行を見るまさにその地点にまで下りてくることを必要とする。換言すれば、現在こそ記憶の応答する呼びかけの出発点であり、現在の行動⇨運動諸要素こそ、記憶が熱気を借りて、活力を与えられる場所なのである(『内角』五三、ベルクソン一七二七三)。

ただしベルクソンに依拠した亀山の動的モデルを鈴木忠志の演技論にそのまま流用することはできない。いくぶんかの修正が必要である(図3を参照)。

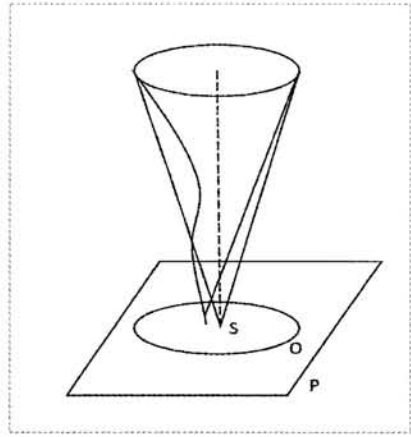


図 3

まず、我々は社会秩序によって「畸型化」されている。それは我々の記憶を幾重にもゆがめてしまっているはずだ。だから逆円錐は頂点から底面にさかのぼる途中あちこちで大いに変形していなければならぬだろう。当然ながら、ゆがんだ記憶に基づく稽古はうまくいかない。しかしいろいろな試行をおこなううちに、亀山のいう「飛躍」がおきる。

あるときゆがんだ記憶の奥のさらに奥の記憶、無意識あるいは潜在意識の上方部の平面から記憶が美しい逆円錐を形成しながら、まるで一本の矢のように、一気に下降してきて頂点Sで真円Oをかたちづくる。そのとき平面Pと接する頂点は矯正され、位置を正されるかもしれない。ここにいる「いろいろな試行」とは、ベルクソンの引用でいえば「呼びかけ」であり、鈴木木の言葉でいえば「作業仮説」³⁾となる。「飛躍」を可能にするのはこの作業仮説である。《劇的Ⅱ》の稽古中に白石を鎖に縛って鞭で打ってお薦の台詞をいわせる試みなどはそのひとつである。そしてベルクソンの場合は記憶／身体一般を図示するために逆円錐をもちいたが、鈴木木の演技論における「万能縮一心感力」の瞬間をえがく場合、下降の途上で円錐は四角錐に変形しなければならないだろう³⁷⁾。その四隅には「拘束」「自由」「喪失」「支配」が位置すること、頂点Sと図1における交点Xが重なることはいうまでもない。平面Pに形づくられる円Oももちろん四角形となる。そしてここが肝心なのだが、演技においては記憶が下降して身体と一体化する瞬間

はその都度、新鮮な一回性の感覚をともなっていないなければならない。演技のたびにこのような「呼びかけ」と「飛躍」が新鮮な感覚をともなって生ずる点が一般図式と異なる点である。「可能態としての自己の姿に出会うように生きる瞬間」(《内角》九九)はこのように構造モデル化できるのではないだろうか。

以上、鈴木忠志の演技観の構造を、亀山の議論を大いに参照しながらフロ―体験の静的モデルとベルクソンの逆円錐をもちいて図示したが、その心身合一の瞬間を追求する姿勢の根底にあるのは日本文化にながれる禅思想の求道的精神にある。鈴木自身は自分を日本人的というのは間違いだというが『ルネッサンス』一六三、禅的求道という意味で、彼はすぐれて日本的である。そして、こうして見てくると、『平家物語』の那須与一の放った弓矢までもが求道精神の産物であると見えてくる。いや、成川によれば、新興仏教の浸透にともない、鎌倉時代を境にして「有心」と「無心」の価値が逆転し³⁸⁾。「無心」とは「根源的な無の自覚」を指すにいたったという(一六九)。「歴史の一回性と行為の一回性」を背負って矢を放った物語のなかの那須与一は間違いなくここにえがいた心身合一の構造モデルを生きたのであり、鈴木もまたそのことに魅せられたのである。

〈参照文献〉

今尾哲也『変身思想——日本演劇における演技の論理』法政大学出版局一九七〇年。

梅山いつき『アングラ演劇論——叛乱する言葉、偽りの肉体、運動する体』作品社 二〇一二年。

大澤真幸「鈴木忠志の離見の見——利賀に向かったほんとうの理由」SCOT編『演劇の思想——鈴木忠志論集成Ⅱ』静岡県舞台芸術センター 二〇一七年 五八・七一頁。

龜山佳明「フロア経験と心身合一」今村浩明・浅川希洋志編『フロア理論の展開』世界思想社 二〇〇三年。

菅孝行『戦う演劇人——戦後演劇の思想』而立書房 二〇〇七年。

佐伯隆幸『現代演劇の起源——六〇年代演劇的精神史』れんが書房新社 一九九九年。

鈴木忠志『内角の和——鈴木忠志演劇論集』而立書房 一九七三年。

！・中村雄二郎『劇的言語』白水社 一九七七年。

！『騙りの地平』白水社 一九八〇年。

！『鈴木忠志発言集——見たり聴いたり』SCOT発行 二〇一六年。

「自由舞台記録集」編集委員会編『早大劇団・自由舞台の記憶 1947-1969』同時代社 二〇一五年。

扇田昭彦「立ち上がる根源」SCOT編『演劇の思想——鈴木忠志論集成 I』静岡県舞台芸術センター 二〇一七年 三〇四頁。

！編『劇的ルネッサンス——現代演劇は語る』リポポート 一九八三年。

世阿弥『風姿花伝・花鏡』小西甚一編訳 たちばな出版 二〇一二年。

谷川健一・鶴見俊輔・村上一郎責任編集『ドキュメント日本人10 法にふれた人』学芸書林 一九六九年。

永田彰三「現代演劇とメタシアター——鈴木忠志構成・演出『劇的なるもの』をめぐって・II」を中心にして——『人文論究』第五一卷第一号 関西学

¹ 以下、書籍と区別するために舞台作品は『』をもちいて表記する。舞台作品《劇的なるもの》をめぐってIは『劇的I』と略し、『劇的II』は『劇的なるもの』をめぐってIIである。

² 菅孝行も渡辺保も鈴木が演劇をはじめた学生時代、六〇年安保の時代に言及するが、時代の様相を概括的に述べるだけで、具体的に彼の世界観形成とむすびつけてはいない。菅二二二四頁、渡辺『演出家』八頁を参照。

³ この節の記述は『劇的なるもの』別冊新評、『ルネッサンス』に収録されて

院大学 二〇〇七年 一九三二頁。

成川武夫『世阿弥 花の哲学』玉川大学出版局 一九八〇年。

チクセントミハイ、M『楽しむということ』今村浩明訳 思索社 一九九一年。

伴野準一『全学連と全共闘』平凡社 二〇一〇年。

バルクソン、アンリ『バルクソン全集2 物質と記憶』田島節夫訳 白水社 一九六五年。

保阪正康『六〇年安保闘争』講談社 一九八六年。

三浦雅士「方法としての心的異常」SCOT編『演劇の思想——鈴木忠志論集成I』静岡県舞台芸術センター 二〇一七年 六〇七頁。

村尾敏彦「鈴木忠志の演技論」『大阪大谷大学紀要』第四七号 大阪大谷大学 二〇一三年 四二五頁。

湯浅素雄『身体論——東洋的心身論と現代』講談社 一九九〇年。

別冊新評『鈴木忠志の世界』第一五巻第一号 新評社 一九八二年。

早稲田小劇場+工作舎編『劇的なるものをめぐって——鈴木忠志とその世界』工作舎 一九七七年。

渡辺保『演出家鈴木忠志——その思想と作品』岩波書店 二〇一九年。

！「演劇の原点」SCOT編『演劇の思想——鈴木忠志論集成I』静岡県舞台芸術センター 二〇一七年 七四七七頁。

いる三本のインタヴューに基づいている。

⁴ 終戦のときには六歳である。中学入学は一九五二年、高校入学は五五年、早稲田大学入学は五八年である。

⁵ 『内角』七頁。別冊新評二二二頁も参照。そこには少年時代に感じた「さびしさ」とともに「先生があの子は東京へ出したほうがいいとか、親もその変な期待を持っているから、逆にいうとそれはすごい抑圧だね。」という述懐がみられる。

⁶ 鈴木の語る数字にはばらつきがある。『ルネッサンス』のインタビューでは一年生が四〇人くらい入ったと言っているが、別冊新評のほうでは九六人と書いている。それぞれ、一四九頁と四五頁を参照。ともかく大劇団であったことは間違いない。『早大劇団・自由舞台の記憶一九四七・一九六九』（同時代社、二〇一五年）という本まで出版されている。

⁷ 鈴木は、他の劇団員たちと論争になったとき、安保闘争は自分のやりたいことではなかったので挫折だとは思わない、と言い放ったという。別冊新評六三頁。

⁸ 扇田は「惨めさ」を鈴木は舞台に一貫した主調音であるとするが、筆者もその通りだと思う。扇田「根源」三五頁を参照。

⁹ 彼はこれを個人の資質とはとらえておらず、人間が集まると不可避免的に生じる構造だととらえている。別冊新評六七頁。

¹⁰ 『内角』九一〇頁。渡辺はここにいう「既にある秩序」を新劇のことだと解しているが、筆者はもっと広く社会秩序全般のことだと解釈する。渡辺『演出家』二〇頁を参照。

¹¹ 六〇年安保については、阪正康と伴野準一を参照した。前者は安保闘争全体を俯瞰して客観的にとらえようとした良書であり、後者は学生運動の視点から、いわば内側から闘争の内実を記述する本である。

¹² 鈴木忠志は東浩紀との対談において、出自が人格形成に与える影響についてふれ、寺山と自分の世界の見え方の違いについて語っている。このことは鈴木自身の自己理解をよくあらわしている。『鈴木忠志発言集』一五一頁を参照。

¹³ 『内角』五一頁に出てくる表現である。

¹⁴ ここにサルトルの実存主義の影響を見ることはたやすい。六〇年代の日本の知的風土はカミュやサルトルの実存主義のもとにあり、鈴木も当然、その影響下にあった。そのほか、鈴木はメルロポントイ、ベルクソンなどを演劇書として読んでいた。『内角』二五六頁、『劇的言語』二〇四頁を参照。また、鈴木は演技論におけるメルロポントイの重要性については村尾の第二節を参照。

¹⁵ このあたりの経緯は当事者のひとりであった菅が語っている。菅二四一頁を参照。

¹⁶ カッコ内の「舞台世界の」という補足は筆者のものである。

¹⁷ 鈴木はベルクソン一七二三頁から引用している。

¹⁸ 彼女自身は二五歳というが『劇的なるもの』一七〇、二六歳が正しい。

¹⁹ 戯曲の再現ではなく、こうした稽古を通じた演出家と俳優の共同作業によ

る舞台づくりは六〇年代アメリカの前衛劇にもみられ、それらは永田の指摘するとおり、「観客の関心を俳優が演じる登場人物」でなく、「俳優それ自身に置かせ、俳優の表現を制約しないこと」を目指し、その点では鈴木も同様であった。しかしそれが「即興演技」を使って、合理的な制御を取り去ることによって演技の新たな様式を見出すこと」にあるというのは、鈴木忠志の演劇には当てはまらない。永田二七頁を参照。

²⁰ それぞれ、渡辺『演出家』二八四二頁、梅山九二一〇五頁、一〇八一四頁を参照。

²¹ 渡辺は「二つの役、相反し矛盾する二重の状況を与えられれば、俳優にとつて出来ることは一つしかない。それは自分に戻ることであり、虚構の中の役に変身せずに、自分自身に変身することである」と見事に説明する。渡辺『演劇の原点』七五頁を参照。

²² こういう白石の身体感覚を鈴木は「彼女の身体はまさしく一国を形成しているように思われる」と語る。『内角』一六二を参照。

²³ 白石の母親は、娘が気が狂ったといったそうである。別冊新評八四頁。よく鈴木忠志と劇団は警察に訴えられなかったものであるが、こういう発想自体が鈴木にいわせれば、「畸型化」されている証拠であろう。

²⁴ 鈴木は「鎖につながれ、ひっぱたかれて」と言っているが、これは明らかに言い間違いが記録の間違いであって、「鎖につながなくとも、ひっぱたかれなくとも」が正しいはずである。別冊新評八五頁。

²⁵ この点に関して三浦雅士は「方法としての心的異常」において秀逸な議論をおこなっている。ここにいう「心的異常」は広くは「異和」や「新しい知覚」のことを指し、そのもつとも先鋭にして方法化された「異和」が鈴木は舞台で狂気として展開するということである。

²⁶ 鈴木が読んだのは谷川健一ほか責任編集『ドキュメント日本人』法にふれた人である。阿部定を論じたエッセイで鈴木は内村剛介の解説から引用している。

²⁷ 特に最後の三章を参照。明治期の近代化の過程における團十郎と活歴改革運動の意味、そして台本と舞台の分離、前者の文学的価値付与などが鮮やかに論じられている。

²⁸ これを社会との関係としてとらえたのが「畸型化」の概念であろう。

²⁹ 鈴木は「離見の見」について、大澤は大変思弁的な議論を展開するが、ここは身体「二重の疎外」という視点が欠けていることが残念である。大澤六一・六三、七〇頁を参照。

³⁰ 渡辺も『劇的Ⅱ』について、「白石加代子は虚構を相対化されて、信じ

ることができないような地点に立たされ、自分の内奥にもどらざるを得ないような地点に追いつめられて、はじめて内奥を吐露したのである」と評している。「演劇の原点」七六頁を参照。

³¹ 『花鏡』第一四条に出てくる言葉である。

³² 湯浅一二四―三九頁を参照。

³³ チクセントミハイは人間の行動のうち、効率と功利の原理に基づく手段的行動ではない。「自己目的的行動」について体験者の述懐のうちに「フロ」という言葉が頻繁にでてくることから命名した。人類学でいうところの「原初のカテゴリ」（これ以上説明不可能な概念のひとつであるが（六六）、演技のあるべき姿を語るときの鈴木忠志のなんともどかしそうな記述を読むと、それらは「原初のカテゴリ」のひとつであり、フロア体験に近似していることがよくわかる。

³⁴ 亀山は、近親性と遠隔性の軸で考えると「拘束」と「支配」、「創造」と

「自由」のあいだには近親性があり、「拘束」との対極に「自由」が、「支配」の対極に「創造」があると考えている。正方形ではなく長方形になるのはこういう理由からである。本論でもこの考えを引き継いでいる。詳しくは亀山六八、六九頁を参照。

³⁵ 亀山はふれていないが、湯浅によればベルクソンは記憶の層を「生活の有用性」に向かって組織された、「学課の記憶」の保存される浅い層の無意識

と、「自発的記憶」と呼ばれる、また「位置と目付」をもつという意味で「歴史的記憶」と呼ばれるべき、生活の有用性の観点からは何ら実用性をもたないより深い無意識の層とを考えていた。ここにいう「飛躍」はこの「生活の有用性」のレベルから「歴史的記憶」への飛躍である。湯浅二一八―一九頁とベルクソン九二―一〇二頁を参照。

³⁶ 鈴木忠志の好んで用いる用語のひとつ。「作業仮説」とは、どうしてうまくいくのか論理的には説明できないが、とりあえずそうすればうまくいくような手順のことである。彼のなかでは「三角形の内角の和を証明するために、補助線を」引く行為がイメージされている（『内角』二三九）。

³⁷ 以降の記述は図示しない。そのほうが想像力に訴えるだろうから。

³⁸ 成川によれば、「有心」とは「思慮や情趣に富んだ心」のことであり、「無心」とは元来そういう「人間らしい心」をもたないという否定的意味であった。ところが鎌倉時代以後、「無心」は「有心」を超越した心、より高次の心をあらわすようになったという。成川一六九頁を参照。